

El dibujo analítico como método de interpretación del diseño gráfico

The Analytical Drawing as an interpretation method for graphic design

Presentació: 06-10-2014 · Acceptació: 13-05-2014

7 **Volumen 2.** ANNA PUJADAS; *EINA*, Centro Universitario de Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona apujadas@eina.cat

RESUMEN

Un método clásico para el análisis de los elementos gráficos de una imagen es el Dibujo Analítico de Kandinsky. En este trabajo se desarrolla una teoría de este método basada en los resultados personales de enseñanza con clases de grupo. La declaración teórica principal es que este método clásico debería ampliarse con miras a intentar la prospección del significado de los elementos gráficos. El trabajo termina describiendo el nuevo método y la forma en que es capaz de proporcionar una interpretación crítica de un producto gráfico.

Palabras Clave: lectura de la imagen; dibujo; percepción visual

ABSTRACT

A classical method for analysing the graphics elements of an image is the Analytical Drawing of Kandinsky. This paper develops a theory for this method based on personal teaching results from group classes. The main theoretical statement is that this classical method should be broadened to attempt the prospection of the signified of the graphic elements. The paper finishes describing the new method and how it is able to provide a critical interpretation of a graphic product.

Keywords: visual literacy; drawing; visual perception

Introducción

Esta investigación se basa en la experiencia docente de más de diez años en asignaturas de teoría de la imagen y teoría del diseño gráfico. El origen de esta investigación fue la constatación de la dificultad de los futuros diseñadores para «ver» el significado de las formas. Convencida de que esto se podía aprender empecé a utilizar los métodos de dibujo analítico que Kandinsky realizaba en la Bauhaus durante los años «20» cuando era profesor del curso elemental ([figura 1](#)).

Objeto de estudio

Kandinsky en sus clases de dibujo analítico se quedaba siempre en el estado formal de identificación de elementos gráficos sin desarrollar sus contenidos. Por esta razón debía modificarse el método de Kandinsky y dar lugar a un método de interpretación de los dibujos analíticos que permitiera saltar al ámbito de los significados. Porque no se trataba únicamente de analizar con el dibujo una lógica formal sino también de interpretar con los conceptos ese resultado para llegar a los mensajes. Ese fue el objetivo principal de la investigación docente: encontrar esa ampliación del método de Kandinsky orientada a identificar contenidos en las formas.

Fundamentación teórica

El dibujo analítico es un método que utilizaba Kandinsky cuando era profesor de la escuela Bauhaus para desarrollar la capacidad de los diseñadores de representar un concepto y llegar a la comunicación. El dibujo analítico se basaba en los mismos métodos y principios que su teoría de los elementos de la forma abstracta explicados en el libro *Punto y línea sobre el plano* (1926). Kandinsky, había tomado como modelo de su fórmula de dibujo analítico el concepto de «estructura» de la psicología de la Gestalt. Para estos psicólogos (W. Köhler, K. Koffka y F. Sander), los elementos del proceso sensorial no eran una combinación de unidades independientes, autónomas o átomos, susceptibles de ser medidas y contadas, sino que entendían el proceso de percepción sensorial como una síntesis compleja. No se trataba de ir añadiendo elementos independientes sino que se captaba todo por conjunto. En lugar de reaccionar a estímulos locales con fenómenos locales independientes los unos a los otros, el organismo reaccionaba ante una situación dada como ante un proceso global y reaccionaba de una manera total a una situación general. Así, por ejemplo, según la psicología de la Gestalt, un triángulo no era percibido como

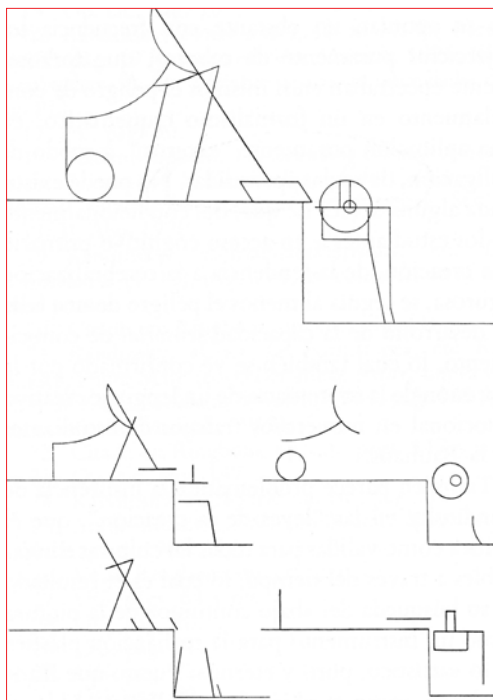


Figura 1. Trabajo de estudio de la clase de Wassily Kandinsky: dibujo analítico. Arriba: tema general. Abajo: cuatro variantes diferentes de construcción alcanzadas por separación de distintas partes de la construcción. De *Bauhaus* 2/3 (1928), p. 9. En Wick, Rainer. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma, 1993, p. 199.

un conjunto de tres líneas y tres ángulos, sino como una forma que era alguna cosa más que la suma de sus partes¹. Este principio sintético de la forma significaba que las unidades se influían entre ellas y que siempre eran relativas a aquello que tenían alrededor. Hacer un dibujo analítico de una imagen era para Kandinsky descubrir las relaciones (lógica) de las formas porque sólo de este manera se podía resolver la imagen global y el significado del todo determinado por la interacción de las partes entre ellas.

En realidad, Kandinsky, había tomado como modelo teórico de su método de dibujo analítico, no únicamente el suizo-alemán, sino también el ruso. Los teóricos rusos como Tarabukin habían asentado el concepto de «construcción» que los colegas constructivistas de Kandinsky llenaron de un sentido profundo. La «construcción» es según estos teóricos la manera como se organiza el material de comunicación en un todo coherente para que adquiera una lógica y un sentido. Estudiando la «construcción» pues podemos definir como está estructurado el mensaje y, por lo tanto, determinar ese mensaje. Se trata en conclusión de lo que Kandinsky en un término divulgativo llamaría la «gramática» de la imagen. Pero además, para los constructivistas, la «construcción» significaba la incorporación de los medios técnicos y su vinculación con el estado de desarrollo de los medios de producción en la sociedad general². Es decir que a través del estudio de la «construcción» se podía llegar a contenidos relacionados con el contexto económico, social y cultural donde surgió ese diseño. Con esta vinculación los constructivistas mostraban su trasfondo marxista. Para Marx el conjunto de las relaciones de producción constituía la estructura económica de la sociedad, la base real, sobre la que se elevaba una superestructura jurídica y política y a la que correspondían formas sociales determinadas de conciencia. El modo de producción de la vida material condicionaba el proceso de vida social, política e intelectual en general³. Esta trama marxista que caracterizaba el concepto de «construcción» de los constructivistas lo distanciaba totalmente del uso que solía hacer Kandinsky de la «construcción» en sus clases de dibujo analítico. Sin embargo tiene la virtud de llenar de significado los elementos técnico-formales. Por eso se reveló como muy útil para completar el método de Kandinsky hacia la dirección que pedagógicamente se necesitaba. En este

1. KÖHLER, W., KOFFKA, K. y SANDER, F. (1972). *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 7-9

2. BUCHLOH, Benjamin H. D. (2004). *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal, p. 123.

3. MARX, Karl. (1970). *Contribución a la crítica a la economía política*. Madrid: Alberto Corazón, pp. 37.

estudio se fusiona el concepto de «estructura» con el de «construcción» para generar un procedimiento de análisis de lo gráfico que permita llegar al ámbito de los significados.

Metodología

En esta investigación se utilizará un método hermenéutico. Según Nigel Cross si el método científico controla los experimentos, clasificación y análisis de los mismos, y las ciencias sociales y las humanidades emplean un método basado en la analogía, la metáfora y la evaluación, la hermenéutica emplea un método intelectual y dialéctico que establece y analiza hipótesis, seguido de una fase de verificación de errores y soluciones satisfactorias a medida que surgen⁴. Snodgrass & Coyne argumentan que todo método de diseño es un método hermenéutico ya que cuando se diseña la interpretación en si misma no es algo que se pueda optar por utilizar o no, a la manera de una herramienta, sino que está incrustada en todo proceso de diseño⁵. El diseño entendido como interpretación se encuentra con la hermenéutica que aquí se aplica a la interpretación del diseño. El punto de encuentro es el planteamiento de interrogantes que de acuerdo con el uso y el significado encontrado (dependiendo de la época, el contexto, etc.) pueden (o no) convertirse en una hipótesis y en soluciones satisfactorias que abren un nuevo interrogatorio. La interpretación pues debe relacionarse con el contexto, con el uso y el significado de las cosas y debe permitirse a estas variables constantemente revisar, reformular y re proyectar. En este sentido el proceso es más importante que el resultado y obliga al interprete a operar con factores complejos y extensos. Estos contextos, usos y significados que se relacionan y reformulan pueden encontrar un ordenamiento dialéctico flexible pero a la vez estructurarte en la distinción de las tres funciones de diseño de Löbach y es por esta razón que se utilizan metodológicamente.

El diseñador de producto Bernd Löbach determina tres funciones de los productos industriales: la función práctica (aspectos relacionados con el uso), función estética (aspectos relacionados con la percepción

4. CROSS, Nigel. (2007). *Designerly ways of knowing*. London: Springer-Verlag AG

5. SNODGRASS, A. & COYNE, R. (2006). *Interpretation in architecture: design as a way of thinking*. London: Edition Routledge Taylor & Francis Group, p. 45

sensorial), función simbólica (todas la asociaciones mentales tanto psicológicas como sociales como en general culturales que los usuarios hacen al interactuar con un objeto)⁶. Este esquema tripartito tiene la ventaja de introducir el elemento simbólico en el análisis de los objetos de diseño y así permitir ir mas allá de una forma percibida (estética) y de un instrumento utilizado (práctica). Aplicado a la gráfica tiene además la virtud de forzar a distinguir utilidades de los elementos gráficos. Al introducir la función práctica exige que se descubra para qué sirven los componentes de un diseño gráfico. Porque no hay duda que todo en un diseño gráfico está allí para «funcionar». Aunque a los estudiantes de diseño siempre les es difícil discernir la utilidad detrás de lo gráfico. Así que este esquema tripartito de Löbach se mueve en dos ámbitos que dan sentido a las formas gráficas y así puede sistematizar un poco la doble intención (forma y su contenido) que el método de análisis y interpretación buscado debería tener. Se planteó pues un método de análisis e interpretación de los diseños gráficos basado en distinguir estos tres estadios en ellos. Entendiendo que el estadio estético es el dibujo analítico, la percepción de formas y sus relaciones, iniciando pues el método con él y gobernando todas las conclusiones interpretativas por ser la base que determina la relación de los componentes de un diseño gráfico.

Desarrollo

La implantación del método en la pedagogía de las clases se desarrolló así: primero se seleccionaba un diseño gráfico; después se daban las instrucciones metodológicas a los estudiantes para que analizaran interpretativamente el diseño; seguidamente ellos exponían sus análisis y, dado que todos los estudiantes habían interpretado el mismo objeto gráfico, el debate era inevitable y la riqueza de conclusiones exorbitante.

En concreto la aplicación del método seguía el siguiente desarrollo:

- Paso 1. Contenido estético de la imagen gráfica. Hacer un dibujo analítico. Estudiar los elementos básicos de la imagen (estructura, composición, textura, línea, color, forma, luz, tipografía ...). Buscar las líneas estructurales de la imagen y la organización esencial de las formas en ella.
- Paso 2. Contenido práctico de la imagen gráfica. Determinar qué funciones esa imagen debería rea-

6. LÖBACH, Bernard. (1981). *Diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 52-64.

Figura 2. Joan Miró, *Aidez l'Espagne* (1937), líneas estructurales.



lizar (emisor, mensaje, receptor, identidad...) y como las realiza (si es que las realiza). El «como las realiza» es muy importante: es fundamental para la buena resolución del método que se estudien los motivos que el diseñador decidió representar y la manera como los configuró en función del mensaje o eslogan publicitario que la imagen debía cubrir.

- Paso 3. Contenido simbólico de la imagen gráfica. Buscar todas las asociaciones que esta imagen provoca en el campo social, económico, político, histórico, etc.
- Paso 4 y final. Determinar los puntos coincidentes o divergentes entre el contenido estético, el contenido práctico y el contenido simbólico escribiendo un texto muy breve. Explicar en ese texto como se interrelacionan estos tres aspectos y como interactúan. El texto que se elabore en este paso final, será la interpretación de los contenidos de la imagen gráfica analizada y, por lo tanto, el resultado de la aplicación de la metodología.

Resultados

El estudio de caso es ahora ampliamente utilizado en las ciencias sociales, y hay una creciente confianza en su aplicabilidad como una estrategia rigurosa de investigación por derecho propio⁷. Los estudios de casos comprenden una sola unidad de análisis, en base a la profundidad que es a la vez holística y exhaustiva y que retiene las características significativas de eventos realistas. Así, un estudio de caso es una investigación empírica que investiga un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y el contexto no son claramente evidentes⁸. El enfoque del estudio de caso puede ofrecer una riqueza de detalle particular de los procesos en el contexto.

Utilizaremos pues como método demostrativo este anglosajón *study case*, un ejemplo real en el que se presenta una historia positiva del beneficio que este método ha significado para un determinado producto gráfico. Qué difícil seleccionar sólo un caso después de más de diez años de utilización de esta metodología con miles de estudiantes, pero los límites de un artículo obligan. Describiremos los resultados

7. HARTLEY, Jean. (2004). *Case study research*. London: Sage, p. 323

8. YIN, Robert K. (2003). *Case study research, design and methods*. Thousand Oaks: Sage, p. 13.



Figura 3. Joan Miró, *Aidez l'Espagne* (1937), composición.

de aplicación del método al cartel *Aidez l'Espagne* (1937) de Joan Miró, *pochoir* que múltiples veces se ha podido contemplar en la Fundación Joan Miró de Barcelona y que está perfectamente referenciado en la colección del MoMA de Nueva York⁹. Se incluyen en este estudio de caso imágenes del «Paso 1» o dibujo analítico y la interpretación final del «Paso 4» a modo de relato interpretativo donde los resultados de los «Pasos 2 y 3» se relacionan interactuando deductivamente para llegar a las apreciaciones de sentido. Este material incorporado ha sido realizado en colaboración con los estudiantes.

Paso 1

Ver los dibujos analíticos de la [figura 2](#) y [figura 3](#)

Paso 4

Aidez l'Espagne (1937) de Joan Miró, es un objeto útil, ya que es un sello, o al menos lo era cuando fue concebido¹⁰. Su ser como sello nos es revelado por la moneda de un franco que hay pintada. Una moneda que en vano buscaríamos en cualquier obra de Miró y que sólo está allí para indicar el valor de aquel papel en dinero, para convertirlo en «papel moneda» y hacerlo hábil para posibilitar a una carta o a una postal de viajar de un lugar a otro. De todas las formas que hay en *Aidez l'Espagne*, sólo esa moneda podría ser considerada claramente una forma determinada por un fin utilitario, ya que, necesariamente, todo sello, para poder ser útil, debe indicar su valor en dinero. Aparte de esto un sello no es más que un papel en blanco donde la libertad creativa es absoluta.

Pero en este caso el «motivo», el «tema», el «asunto» viene determinado e impuesto, ya que *Aidez l'Espagne* es una obra de encargo. Existe lo que en arte se llama el «comitente», o sea, un cliente (llamémosle la República Española) que pidió a Miró que creara una imagen que pudiera llevar a quien la con-

9. Véase en línea el cartel *Help Spain* (1937) de Joan Miró en MoMA. (2013). *Collection*. Recuperado 5 de octubre de 2013 desde http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=72236

10. Véase el dibujo preparatorio para el sello *Aidez l'Espagne* (1937) en Fundación Joan Miró Barcelona. (2013). *Fondo fjm*. Recuperado 5 de octubre de 2013 desde http://fjm.fundaciomiro-bcn.org:8081/cdm-fons-fjm/item_viewer.php?CISOROOT=/fons-fjm&CISOPTR=6532&CISOBBOX=1&REC=1

templara a comprometerse con una causa, unos valores, unas ideas y se solidarizara con ellas comprando ese objeto. Visto el tipo de encargo, *Aidez l'Espagne* tiene un cierto carácter «publicitario» algo que seguramente explica porque, una vez se descartó publicarlo como sello, se pensó que podía funcionar como cartel y así, con este carácter de cartel, fue colgado en el Pabellón de la República Española en París el 1937. Visto de esta manera, *Aidez l'Espagne* sigue siendo un objeto útil, sólo que ahora es un cartel y como tal tiene un mensaje. El mensaje es claro, nos lo da el texto: «Ayude España». Este texto no existe en el dibujo preparatorio del sello de la misma manera que sólo en el cartel encontramos en la parte baja de la imagen, el texto autógrafo de Miró con su canto a los «recursos creadores del pueblo». Osaríamos decir que ambas cosas fueron incorporadas en el momento que se decidió la exposición del entonces ya cartel en el Pabellón de la República.

De lo dicho hasta aquí se deduce que, por una parte y funcionalmente hablando, los elementos más importantes de *Aidez l'Espagne* serían el mensaje (representado por el texto) y la acción que se pide del contemplador (representada, en el caso del sello, por la moneda y en el caso del cartel, por aquellos elementos que tienen la fuerza de hacernos sentir comprometidos, solidarios, con una causa, unos valores, unas ideas). En todos los dibujos analíticos ha quedado claro que estos elementos son los representados por la figura humana y dentro de ella, están concentrados en el puño y la expresión facial (que tiene su eco en un sol energético que, mimetizado con la prenda de vestir popular catalana «la barretina», nos transmite la fuerza del pueblo). Esto nos da como posibles elementos principales del cartel: el texto, la moneda y la figura humana (puño y/o expresión facial-sol). Habiendo tantos elementos importantes, Miró idea una relación estructural entre ellos que los singularice a todos de igual manera. Esto se comprueba en los dibujos analíticos (figuras 2 y 3) que seguidamente interpretamos.

Estructuralmente Miró utiliza en *Aidez l'Espagne* la retícula geométrica que acostumbraba a utilizar para ordenar sus cuadros, sobre todo durante los años «20». Esta retícula era configurada a partir de los ejes verticales, horizontales y diagonales del rectángulo que era la tela¹¹. En el caso de *Aidez l'Espagne*, la

11. Véase por ejemplo el dibujo preparatorio de *Cabeza de payés catalán* (1924-25) en Fundación Joan Miró

retícula estructural la revelan: por un lado, la diagonal ascendente formada por la «L», la inclinación de la cabeza y el sol; por otro lado la alineación del puño y el sol; y también la alineación del sol y la moneda (figura 2). Miró, primero, organizó estructuralmente el espacio del papel con una retícula y, después, utilizó esta retícula para colocar estratégicamente los elementos que le interesaban, o sea, después compuso. Y en este acto de componer, de colocar, figura, texto y moneda, lo hizo de tal manera que ninguno de los elementos puede ser considerado privilegiado.

Primeramente hay que observar que el centro estructural del cartel es un punto muerto compositivo, o sea, en el centro «no hay nada» (figura 3). Aquí Miró, «pierde» una de las posibilidades de privilegio que tenía. Contrariamente a esto, este centro más que ser un punto compositivo lleno y estable, lo que hace es abrirse en abanico, como expansionando las formas, como proyectándolas hacia los extremos y en torno a él. En estos extremos, hay cuatro «subcentros» que contienen formas muy importantes funcionalmente y expresivamente: el puño, el sol, la moneda y la «L» (figura 3). La diagonal ascendente es también muy importante compositivamente, ya que, de primeras nos da la profundidad. A esto ayuda la inclinación de la cabeza y, sobre todo, las grandes dimensiones del puño que nos crean la sensación de primer plano y de aumento de la distancia espacial a través de la reducción de las dimensiones de la cabeza y el sol que se van haciendo más pequeños progresivamente. O sea, que si el puño y el brazo sobredimensionados podían destacar por encima del resto de elementos del cartel esto quedó compensado por la diagonal ascendente que nos lleva hacia el sol en movimiento de profundidad y que privilegia el sol ya que es el destino de este movimiento visual. El color también ayuda a este movimiento hacia el fondo en espacio profundo, ya que el puño (que sería el primer plano) es amarillo, color cálido que tiene la propiedad de acercarse hacia el espectador, mientras que el sol, más oscuro, queda alejado del espectador en un plano más profundo. Este movimiento en perspectiva lo podríamos encontrar en la dirección inversa, o sea, en la diagonal descendente formada por el puño, cabeza y moneda que, de nuevo, reducen las dimensiones progresivamente hacia el mismo lado derecho en sensación de lejanía (figura 3). La fuerza dimensional del puño y su verticalidad quedan así compensadas a partir de dos movimientos diagonales que nos alejan del puño, nos dirigen hacia el extremo derecho del cartel y de esta manera le quitan importancia. Para redondear el estudio de la profundidad espacial sólo nos cabe recalcar que la figura humana alcanza gran sensación de volumen a través del recurso cubista de com-

binar diversos puntos de vista en un mismo objeto. Así Miró, a la manera egipcia, muestra el torso de la figura y el brazo en vista frontal, la cabeza en vista lateral y el ojo (quizás uno de los elementos más enigmáticos del cartel) en vista frontal.

Pero no hemos acabado aquí porque la sobredimensión y verticalidad de este puño están aún más compensadas por la vertical derecha formada por el sol y la moneda que nos «bajan» hasta el texto inferior donde dice «ESPAGNE», ayudados por la diagonal latente en la retícula de base que va del puño al hombro (figura 3). No olvidemos que en este cartel hay un mensaje representado por un texto que se ha de leer y que, en este sentido y compositivamente hablando, la palabra «AIDEZ» está en un lugar privilegiado, arriba y colocada en el sentido de la lectura. Sin embargo, la palabra «AIDEZ» no es toda la frase, para que este frase quede completada nos falta una palabra, «ESPAGNE», que si bien está colocada en un espacio que compositivamente es de importancia ínfima, el hecho de que sea la palabra que nos falta para completar la frase la convierte en un golpe de efecto final muy importante. Todo el movimiento rotatorio y giratorio, así como de profundidad que el centro del cartel y los «subcentros» pueden generar queda cerrado y estabilizado a modo de marco por las dos palabras «AIDEZ» y «ESPAGNE» y por las dos verticales, la del brazo y la del sol-moneda. Otra vez una serie de elementos que se compensan entre sí. Todo ello convierte a esta estructura compositiva en un espacio lleno de movimiento y fuerza expansiva que, sin embargo, es estático y enmarca creando una tensión casi dramática.

O sea, y para cerrar todo el análisis estructural, Miró parte de una retícula compositiva que admite todas las posibilidades ya que contiene las direcciones fundamentales que tiene todo plano: vertical, horizontal y dos diagonales. Por otro lado, cuando se trata de componer, Miró juega con estas posibilidades de tal manera que, ninguna de estas direcciones queda privilegiada, sino que entre ellas quedan totalmente compensadas. Cuando nosotros observamos la composición de *Aidez l'Espagne* siempre encontramos elementos que, por decirlo de alguna manera, se neutralizan entre ellos. La conclusión es que, de todos los elementos expresivos, ninguno de ellos está tratado en un sentido de privilegio ni estructuralmente ni compositivamente. No hay en *Aidez l'Espagne* ningún elemento «principal» o todos lo son, que es lo mismo.

En *Aidez l'Espagne* las formas son tan interdependientes que ninguna de ellas sobresale y por si esta inter-

dependencia tan clara a nivel constructivo aún nos dejara dudas, nos es ratificada en el nivel de la expresión y los contenidos de manera magistral por el recurso mironiano de fracturar la frase que representa el mensaje situando la primera palabra arriba, después una serie de imágenes y, al final, el segundo término que completa el texto. De esta manera la frase que leemos es: «AIDEZ (imágenes) ESPAGNE». Las imágenes (y cuando decimos imágenes nos referimos a todo lo que hay entre «AIDEZ» y «ESPAGNE») están intercaladas entre las dos palabras como si formaran parte del texto, parte de la frase a leer. Este intercalar las imágenes crea una pausa en la lectura tras la cual el lector ha llenado el «vacío» que hay entre las dos palabras construyendo una unidad de sentido que ya no es ni imagen ni letra, sino que es un producto de su propia actividad imaginativa. Así, las imágenes y las palabras no son usadas como sustitutos de un referente que está fuera de ellas, sino que sólo adquieren su significado cuando se interaccionan entre ellas, sólo lo adquieren en el cartel, en este llenar nosotros el «vacío». Para decirlo banalmente, no podemos ir a ningún diccionario a buscar qué significa la figura humana, su puño alzado, su expresión facial, su ojo que nos mira, porque no es una palabra, sino una imagen, lo único que podemos hacer con la figura es contemplarla y cargarla nosotros de significado. Esto quiere decir que tampoco podemos ir a ningún diccionario para buscar el significado de la frase que es el mensaje del cartel porque las imágenes son parte de esta frase. El significado del cartel o de su mensaje no está fuera de él, sino que está en él, se configura en nuestro acto de contemplación cuando nosotros ponemos en relación todos sus elementos, los hacemos interdependientes, construimos un todo, un todo que nosotros llenamos de expresión. Y cuando hacemos esto no hacemos más que seguir las pautas estructurales y compositivas que Miró nos marcó.

En la intrusión de las imágenes en medio de la frase hay una equiparación de los dos lenguajes: visual y escrito. Y esta equiparación nos es poéticamente mostrada por aquella «L» que está en el espacio de la imagen, cuando debería estar en el espacio del texto. La «L», que para la efectividad del mensaje escrito es obvia, está tratada diferente de las otras letras, colocada en un espacio aparte, fuera de aquella orla blanca que enmarca el sustantivo al que da soporte, situada más arriba de él y precisamente debajo del brazo con el puño alzado como si fuera su eco. Esta «L» es la figura visual del brazo, recalcando su fuerza. He aquí la voluntad artística inequívoca de Miró que da forma libre a algo que no la tiene.

Claramente el trabajo con las palabras «AIDEZ» y «ESPAGNE» fue de otro tipo. De entrada podemos

decir que son dos palabras alineadas en el sentido de nuestra lectura, de arriba a abajo y de izquierda a derecha y carecen de ese trabajo visual al que Miró sometía todos aquellos cuadros en los que incorporó palabras y hasta frases como imágenes, palabras a las que les variaba el sentido de lectura, les superponía formas no lingüísticas, les extendía las terminaciones para crear líneas que las enlazaban como si trazara caminos espaciales¹². Todo esto no lo pudo hacer aquí, porque estas palabras tienen un fin utilitario que deben cumplir. No obstante, incluso «AIDEZ» y «ESPAGNE» están tratadas de tal manera que transgreden su estado de palabra para acercarse al del signo gráfico y su pasado de ideograma. Miró rompe la palabra variando la densidad del pincel haciendo que, por ejemplo, el «EZ» de «AIDEZ» quede fusionado con el fondo en transparencia y el «AID» quede aislado remitiéndonos al vocablo inglés. Haciendo también que el «SP» del término «ESPAGNE», más grueso y en caligrafía diferente, rompa la palabra, se independice de ella y se convierta en un casi monograma anglosajón del término del que se ha liberado. Por otro lado las letras son las de Miró, salidas de su trazo, no son una tipografía mecanizada. Y sobre todo, como ya hemos dicho, ambas palabras conforman una frase que está partida y que contiene en el centro otros términos a modo de formas visuales siendo el resultado final una frase «híbrida» de texto-imagen-texto. No podemos evitar terminar citando el escrito autógrafo de Miró que cierra el cartel para decir que «los recursos creadores del pueblo» que según Miró deberán «sorprender el mundo» y llevarnos a la paz son los nuestros, claro, los que inyectamos a su imagen cada vez que la contemplamos y rellenamos el «vacío» de la frase fracturada, dándole sentido, otorgando expresión a sus formas, creando.

Conclusiones

Cómo se ha dicho en los resultados, la interpretación final del análisis se escribe en formato texto, sólo así pueden sacarse a la luz los contenidos de la imagen. En cambio, el análisis estructural se presenta en formato de dibujo. Así, el método tiene esa dualidad que es la base de la gráfica (la de la letra y la imagen) gozando de los mismos principios que el objeto que se estudia. Dado que el método se basa en interrelacionar y buscar interacciones, los resultados interpretativos son variables. En el método la

12. Véase por ejemplo la pintura *Peinture (Escargot, femme, fleur, étoile)* (1934) en Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía (2013). Colección. Recuperado 5 de octubre de 2013 desde <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/peinture-escargot-femme-fleur-etoile-pintura-caracol-mujer-flor-estrella>

parte del dibujo analítico es lo suficientemente científica como para poderse corregir errores, mientras que la síntesis final interpretativa es lo suficientemente subjetiva como para dar espacio a que cada individuo se desarrolle. Esto pedagógicamente lo convierte en una metodología muy interesante dado que permite al futuro diseñador practicar el análisis técnico y la capacidad expresiva a través de él. En realidad, recuerda a otro método clásico de interpretación, en este caso de obras de arte, que se llama «iconografía» donde, después de una fase objetiva de recolección de datos, se debe llegar a una interpretación de éstos que será siempre una síntesis subjetiva¹³. La diferencia con nuestro método es que la iconografía no pretende dar sentido a los elementos gráficos de una imagen, sino a los objetos que se representan en ella. Su primer estadio, el que se llama «sensible», trata de identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos por el intérprete. En el caso de estudio que hemos planteado aquí, la iconografía tomaría como datos de base los objetos reconocibles como el sol, la moneda, la persona, las letras (estadio primero o «sensible»), los relacionaría con los documentos de la época que se posean sobre el comitente, el impresor, la difusión, la técnica (estadio segundo o «inteligible») y finalmente se interpretarían las intenciones de significado que hay detrás de estos objetos (estadio final o «sintético»). Así que en realidad la iconografía no partiría de un análisis gráfico sino que empezaría siempre allí donde la gráfica ya se ha configurado como representación de algo. Necesitada de objetividad científica tiene que poder partir de la identificación de algo cosificado, material: «Esto es una moneda, esto es el sol, esto es el puño, se puede probar a partir de otras monedas, soles y puños, contemporáneos a estos». Así que la iconografía se queda muda ante todos aquellos carteles «no-representacionales». En cambio el dibujo analítico de Kandinsky analiza la gráfica en su estadio de formación de representaciones y con ello entiende que una línea, una posición, un color, antes de representar algo contiene una intención de significado, un mensaje. Esto es lo que sucedió en el cartel de Miró con las posiciones, la retícula, los cromatismos, las letras... Además, según Kandinsky, puede realizarse la teoría de estos elementos convirtiendo el lenguaje de los colores, las líneas, las posiciones en un código. Con la aplicación sistemática del método aquí relatado podría ampliarse la configuración de este código que profesores como Kandinsky, Klee, Albers y muchos otros empezaron a ordenar.

13. PANOFKY, Erwin. (1991). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, p. 49.

Referencias bibliográficas

- BUCHLOH, Benjamin H. D. (2004). *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal.
- CROSS, Nigel. (2007). *Designerly ways of knowing*. London: Springer-Verlag AG
- KÖHLER, W., KOFFKA, K. y SANDER, F. (1972). *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÖBACH, Bernard. (1981). *Diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARX, Karl. (1970). *Contribución a la crítica a la economía política*. Madrid: Alberto Corazón.
- PANOFSKY, Erwin. (1991). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- SNODGRASS, A. & COYNE, R. (2006). *Interpretation in architecture: design as a way of thinking*. London: Edition Routledge Taylor & Francis Group.
- YIN, Robert K. (2003). *Case study research, design and methods*. Thousand Oaks: Sage, p. 13.